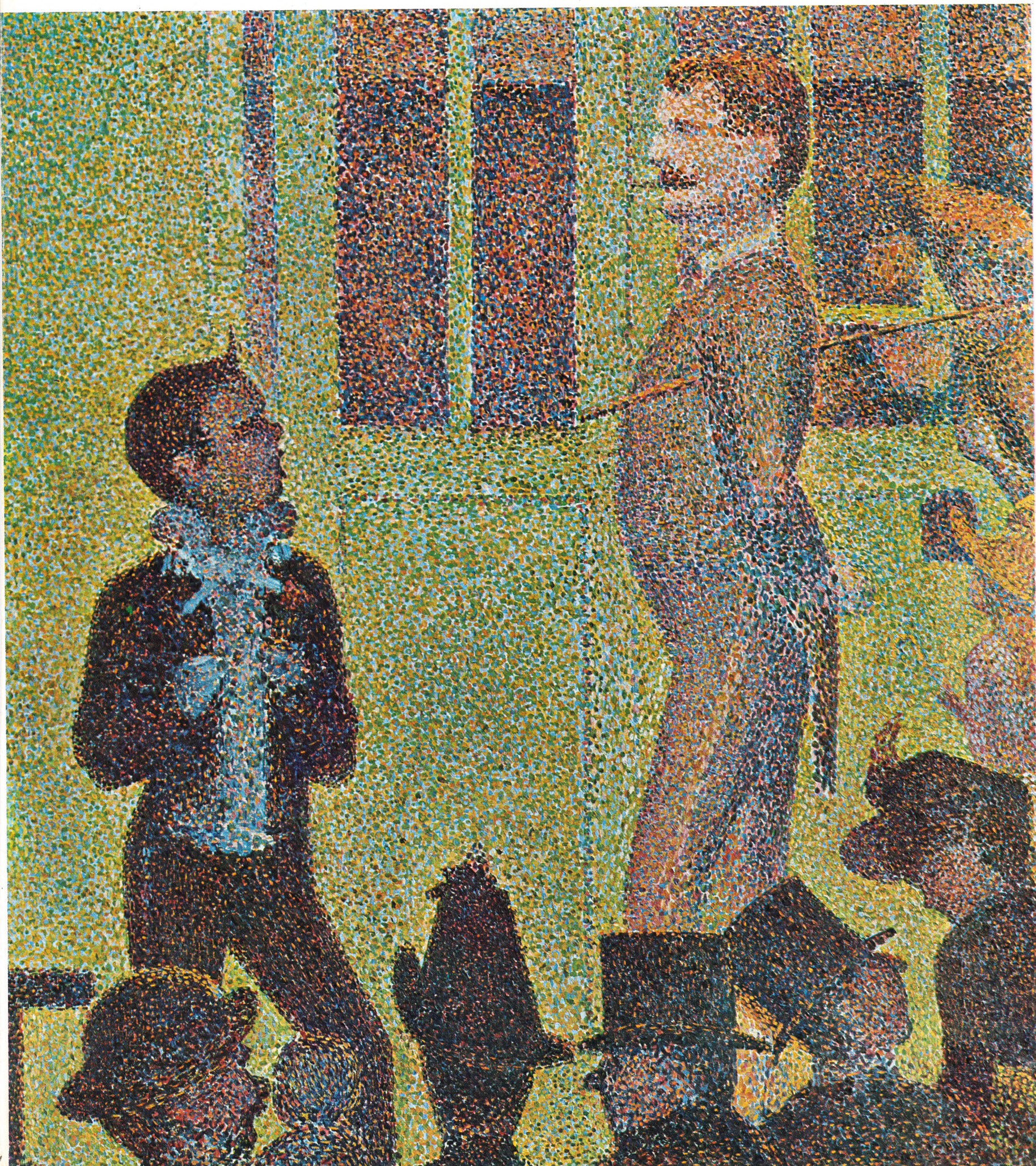


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

12

Σερά



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI

Seurat

ΔΕΝ ΕΧΕΙ και πολλά νὰ πῇ κανεῖς γιὰ τὴ ζωὴ τοῦ Ζώρζ Σερά, ἔξω ἀπ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ζωγραφικὸ του ἔργο, τὶς ἐκθέσεις του καὶ τὶς μάχες ποὺ ἔδωσε πρῶτα ἐνάντια στὴν ἐπίσημη ζωγραφικὴ καὶ ἔπειτα ἐνάντια στοὺς ἐμπρεσιονιστές. Οἱ ἐμπρεσιονιστές μάλιστα δὲν ἤθελαν μὲ κανένα τρόπο νὰ ἐκθέτουν ἔργα τους μαζὶ μὲ τὸν Σερά καὶ μὲ τοὺς φίλους του.

Ὁ Σερά γεννήθηκε στὸ Παρίσι τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1859. Στὰ 1878 γράφτηκε στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, ὅπου δέχτηκε τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἑνγκρ καὶ τοῦ Πυβὶ ντε Σαβάν. Ἐκεῖ εἶχε ἴσως καὶ τὴν εὐκαιρία νὰ δῇ ἀντίγραφα τοῦ Πιέρο ντελλὰ Φραντσέσκα. Πήγαινε συχνὰ στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ἀγίου Σουλπικίου, στὸ παρεκκλήσιο τῶν Ἀγγέλων, ὅπου τοῦ ἀποκαλύφθηκε τὸ «ὀπτικὸ μίγμα» ποὺ εἶχε ἤδη παρατηρήσει στὸν Ντελακρουά ὁ Μπωντελαίρ. Στὰ 1878 ἐπίσης ἔγινε καὶ ἡ Δ' ἐμπρεσιονιστικὴ ἐκθεση, ποὺ τὸν σημάδεψε βαθιὰ καὶ ἀπροσδόκητα.

Εἶχε πιά φύγει ἀπὸ τὴ Σχολὴ ὅταν ξεκίνησε, στὰ 1879, νὰ κάμῃ τὴ στρατιωτικὴ του θητεία. Ἐπιστρέφοντας στὰ 1880, ἐνδιαφέρεται ἀπ' τὴν πρώτη στιγμὴ γι' αὐτὸ ποὺ θ' ἀποτελέσει τὸ βασικὸ του πρόβλημα: ν' ἀποδώσῃ τὸ φῶς σύμφωνα μὲ τὶς μεθόδους ποὺ ὑπαγορεύουν οἱ ἐντελῶς πρόσφατες ἐπιστημονικὲς θεωρίες.

C. LONZI

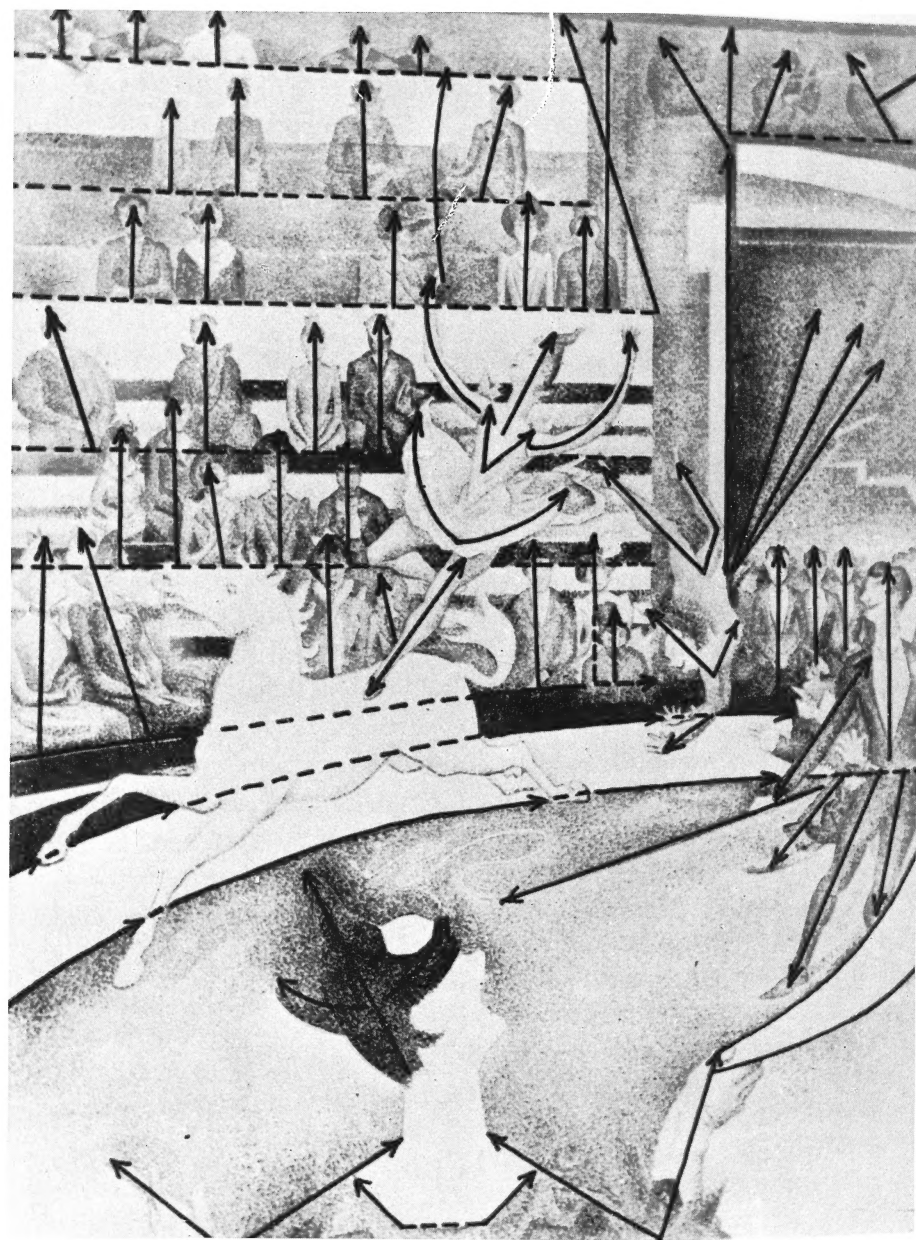
Ζωρζ Σερά

Μιά ιδιοσυγκρασία θεωρητικού

Διαβάζει Σεβρέλ, Ν. Ο. Ρούντ, Ντ. Σνιτέρ. Πίνακές του απ' αυτή την εποχή δεν μ'α είναι ουσιαστικά γνωστοί, γιατί από τὰ 1881 ὡς τὰ 1883 ἀφοσιώνεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸ σχέδιο. Ἀρχίζει νὰ ζωγραφίζει γύρω στὰ 1882. Στὰ 1883 στέλνει γιὰ πρώτη φορὰ ἔργα του στὸ Σαλόν, πὺν δέχεται ἕνα μονάχα σχέδιό του...

Στὰ 1884, ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ Σαλὸν τοῦ ἀπορρίπτει ἕνα πίνακα δύο ἐπὶ τρία μέτρα, τὸ Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ. Στὸ μεταξὺ ἀπὸ τὸ 1883 μιὰ ὁμάδα καλλιτεχνῶν εἶχε ὀργανώσει, σὲ ἀνταγωνισμό πρὸς τὸ ἐπίσημο Σαλόν, ἕνα «Σαλὸν τῶν Ἀποκλεισμένων». Ἡ ἴδια αὐτὴ ὁμάδα ἰδρύει στὰ 1884 τὸ Σαλὸν τῶν Ἀνεξάρτητων Καλλιτεχνῶν, ὅπου ὁ Σερά ἐκθέτει τὸ Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ. Τὸ ἴδιο καλοκαίρι ἀρχίζει τὴν Γκράντ Ζάτ, πὺν θὰ τὴν τελειώσει τὸν ἐπόμενον χρόνον. Ἐπειτα πηγαίνει νὰ ζωγραφίσῃ στὴν ἀκτὴ τῆς Βρέστης, στὸ Γκράν-Κάν. Στὸ μεταξὺ ὁ Σινιάκ τὸν γνωρίζει στὸν Πισσαρρὸ καὶ ἐκεῖνος πάλι τὸν συστήνει στὸν Ντυράν-Ρυέλ, τὸν ἔμπορο πινάκων πὺν στὰ 1886 ἐκθέτει μ' ἐπιτυχία στὴ Νέα Ὑόρκη πίνακες ἐμπρεσιονιστῶν καὶ νέων, ὅπως ὁ Σερά, ζωγράφων.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἐκδηλώνονται καὶ τὰ πρῶτα σημάδια προστριβῶν μὲ τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς, πὺν ὁ Πισσαρρὸ τοὺς εἶχε κιόλας χαρακτηρίσει ρομαντικούς. Ἀπ' τὴ στιγμή πὺν ὁ Σερά καὶ ὁ Σινιάκ παίρνουν μέρος στὴν ἐκθεση τῆς ὁμάδας στὰ 1886, ὁ Μονέ, ὁ Ρενουάρ καὶ ὁ Σισλὲ ἀποσύρονται. Ὁ Σερά ἐκθέτει μεταξὺ ἄλλων τὴν Γκράντ Ζάτ καὶ τέσσερα τοπία. Ἡ κριτικὴ, ἐχθρική, ἀρνεῖται ἀκόμα καὶ τὴν πρωτοτυπία τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν. Μερικοὶ ὅμως ζωγράφοι — καὶ ἀνάμεσά τους ὁ Βὰν Γκὸγκ — τοὺς προσέχουν καὶ τοὺς ἐπιδιοκιμᾶζουν. Ὁ συμβολιστὴς Βέλγος ποιητὴς Βερνάρν φέρνει σ' ἐπαφὴ τὸν Σερά μὲ τὴν «Ὁμάδα τῶν Εἰκοσι» τῶν Βρυξελλῶν. Ὁ κριτικὸς Φελίξ Φενεὸν πάλι ἀφιερώνει στὸν πίνακα τοῦ Σερά ἕνα μεγάλο ἐνθουσιῶδες ἄρθρο καὶ υἱοθετεῖ τὸν ὅρο Νεοεμπρεσιονισμός (ἀντίθετα μὲ τὸν Σερά πὺν μιλοῦσε γιὰ



Χρωμο-λουμιναισμός). Οἱ λεπτομέρειες πὺν δίνει ὁ Φενεὸν ἀνησυχοῦν τὸν Πισσαρρὸ γιὰτὶ φοβᾶται, ὅπως ἀργότερα καὶ ὁ Σερά, μήπως διαδοθοῦν ὑπερβολικὰ τὰ τεχνικὰ μυστικὰ τῆς ὁμάδας τους.

Στὰ 1886 ὁ Σερά ζωγραφίζει στὴν Ὀνφλέρ. Στὸ τέλος τῆς ἴδιας χρονιᾶς ἀρχίζει τὶς Γυναῖκες πὺν ποζάρουν. Ὁ Φενεὸν, πὺν γίνεται ὁ θεωρητικὸς τοῦ κινήματος, γράφει ἕνα ἀποφασιστικὸ ἄρθρο γιὰ τὸν Σερά στὴ «Μοντέρνα Τέχνη» τῶν Βρυξελλῶν γιὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὸ νόμο τῆς «ταυτόχρονης ἀντιθέσεως», πὺν εἶχε ἀποκαλύψει ὁ Σεβρέλ. Παρὰ τὴν ἔλλειψη κατανοήσεως ἀπὸ μέρους τοῦ κοινοῦ καὶ τὴν ψυχρότητα τοῦ Μονέ, ὁ Σερά συνεχίζει τὸ δρόμο του. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ γνωρίζεται μὲ τὸ σοφὸ Κάρολο Ἀνρὺ. Στὰ 1887 ἀρχίζει τὴν Παρέλαση, μὲ βάση μιὰ «τέλεια καὶ ἀσυνείδητη μαθηματικὴ ἐπιστήμη», βγαλμένη ἀπὸ τὶς θεωρίες τῆς δυναμογένειας. Παράλληλα ἐκθέτει στὶς Βρυξέλλες καὶ στοὺς Ἀνεξάρτητους. Ἡ «Ἀνεξάρτητὴ Ἐπιθεώρηση», πὺν τὴ διευθύνουν ὁ Γ. Κὰν καὶ ὁ Φ. Φενεὸν, συνδέει μὲ τὰ ἄρθρα τῆς τοὺς συμβολιστὲς ζωγράφους καὶ συγγραφεῖς.

Ὁ Σερά ζωγραφίζει θαλασσινὰ τοπία στὸ Πόρτ-ἀν-Μπεςσέν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1888 καὶ στὸ Κροτονα τὸ 1889. Τὸν ἴδιο χρόνο ἀρχίζει δυὸ ἄλλα ἔργα (τὴν Παραζάλη τοῦ Χοροῦ καὶ τὴ Γυναῖκα πὺν πουδράρεται) πὺν θὰ ἐκτεθοῦν, μαζὶ μ' ἕξι τοπία του, στοὺς Ἀνεξάρτητους στὰ 1890. Τρία ὅμως τοπία πὺν εἶχε ἐκθέσει ὁ Σερά τὴν προηγούμενη χρονιά εἶχαν ἀπογοητεύσει τὸν Φενεὸν καὶ ἀπὸ τότε ἡ ἴδια αὐτὴ ἀπογοήτευση θὰ κυριεύσῃ τοὺς φίλους του. Ὁ Πισσαρρὸ ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸν Νεοεμπρεσιονισμό. Ἡ Παραζάλη τοῦ χοροῦ, πὺν ἐκτίθεται στὶς Βρυξέλλες, συγκεντρώνει τὰ πρῶτα τῆς κριτικῆς πὺν τὸ βρίσκει ἔργο ἀποκρουστικό. Ἀρχίζει τότε ὁ Σερά τὸ Τσίρκο, πὺν θὰ τὸ ἐκθέσῃ τὸ 1891 στοὺς Ἀνεξάρτητους προτοῦ κὰν τὸ τελειώσει. Ὁ θάνατος τὸν βρίσκει κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκθέσεως, στὶς 29 Μαρτίου, σὲ ἡλικία τριανταδύο χρόνων. Οἱ δικοὶ του τοῦ ἔκαμαν ἐπίσημη κηδεία.

Τέλειο συνταίριασμα τοῦ πνεύματος τῆς γεωμετρίας καὶ τοῦ πνεύματος τῆς λεπτότητας

(Ζὰν Κασσού)

ΣΤΑ ΕΠΤΑ χρόνια πὺν πέρασαν ἀπὸ τὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ* (1883 - 1884) ὡς τὴ λοιμώδη κυνάγχη ἀπ' τὴν ὁποία πέθανε ἄξαφνα στὶς 29 Μαρτίου 1891, ὁ Ζὼρζ Σερά δὲν ἔπαψε νὰ ἐξελίσσεται. Τόσο πολὺ μάλιστα, πὺν δὲν μποροῦμε κὰν νὰ παρακολουθήσωμε τὴν ἐξέλιξη τῆς τέχνης του ἀπὸ τὴ μιὰ περίοδο στὴν ἄλλη. Προχώρησε μὲ τὴν πεποίθηση τοῦ καλλιτέχνη πὺν ἔχει μιὰν ἰδέα καὶ τὴν ἀναπτύσσει μὲ σκοπὸ νὰ τὴν ἐπιβάλῃ. Ποιὰ νὰ ἔταν ὁμως ἡ ἰδέα αὐτή;

ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ κοίταγμα, τὸ ἔργο τοῦ Σερά μοιάζει νὰ κυριαρχῇ ἀπὸ μιὰ τέχνη ὀρθολογιστικὴ, εὐκολοπροσδιόριστὴ· τὸ βασικὸ ὁμως στοιχεῖο, ἐκεῖνο πὺν προβάλλει ἀμεσώτερα καὶ διαφοροποιεῖ τὸν Σερά ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες πὺν προηγήθηκαν — ἰδιαίτερα τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς — δὲν παύει νὰ ἔναι τὸ ἐνδιαφέρον πὺν αἰσθάνεται γιὰ τὶς χρωμο-λουμιναριστικὲς λύσεις πὺν ὑπαγόρευε ἡ ἐπιστήμη. Πρέπει ὥστόσο νὰ παρατηρήσωμε πὺς, ἀνάλογα μὲ τὴν ἐποχὴ, ἡ ἐπιστημονικὴ τοποθέτηση μπορεῖ νὰ ἔχη γιὰ τὸν καλλιτέχνη ὁλότελα διαφορετικὴ σημασία. Στὶς μέρες μας ὁ ζωγράφος πὺν ἀφοσιώνεται στὴ μελέτη τοῦ φωτὸς θὰ εἶναι ἀσφαλὼς καλλιτέχνης τῆς «ὀπ-ἄρτ». Ζώντας σ' ἓνα κόσμο πὺν τὸν κατακλύζει μὲ τὴν ποιότητα τῶν ἐκδηλώσεών του, θὰ συλλάβῃ τὸ ἔργο του σὰ μιὰ σειρά ἀντικειμένων πὺν πρέπει νὰ μετέχουν στὴν πολὺπλοκη φαινομενολογία τοῦ σύγχρονου ρυθμοῦ. Ὁ Σερά, ὅπως καὶ ὁ Ρεμπώ, ἀνακάλυψε μιὰ νέα πηγὴ στὴν πείρα του ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ στὶς σχέσεις του μὲ τὸν κόσμον τῆς τεχνικῆς πὺν ἀνέτελλε. Γι' αὐτὸ στοὺς δυὸ αὐτοὺς ἀνθρώπους διαπιστώνομε τὸ γεμάτο πίστη καὶ περίσκεψη στοχασμὸ ἐκείνων πὺν μετέχουν κάθε στιγμὴ, μὲ μυστικὴ σχεδὸν κατάνυξη, στὰ ἐξαιρετικὰ γεγονότα.

Τὰ ἔργα πὺν ἔκανε ὁ Σερά πρὶν ἀπὸ τὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ* (τοπία τῶν προαστίων, τῆς Μονμάρτρης, ἐργάτες πὺν σπάζουν

πέτρες καὶ κηπουροὺς στὴ δουλειά τους) εἶναι ἐνδιαφέροντα γιὰ τὶς πνευματικὲς λύσεις πὺν παρουσιάζουν. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά ὁ καλλιτέχνης ἐγκλιματίζεται μὲ τὸ πρῶτον στὴν ποιητικὴ τοῦ ὑπαίθρου, ἀπὸ τὴν ἄλλη νιώθει τὴν ἀνάγκη νὰ δαμάσῃ τὸ φῶς γιὰ νὰ πετύχῃ, ἂν καὶ μὲ ἀπλὸ ἀκόμα τρόπο, τὴν ἐντύπωση τῆς ἁρμονίας πὺν θὰ ἐπιδιώκῃ πάντα μὲ ὅλη του τὴν καρδιά.

Ὁ κριτικὸς Φελίξ Φενεδὸν διηγεῖται πὺς ὁ Σερά ἐπανελάμβανε τὰ λόγια τοῦ Κορό: «Πάνω ἀπ' ὅλα ἀγαπῶ τὸ σύνολον, τὴν ἁρμονία τῶν τόνων. Τὸ χρῶμα προκαλεῖ ἐντυπώσεις ἀπότομες πὺν δὲ μ' ἀρέσουν». Πραγματικὰ, ἀκόμα καὶ στὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ*, ὁ Σερά υἱοθετεῖ κυρίως χρώματα γαιώδη. Τὴ σημασία τῆς ἀνακάλυψης τῶν ἐμπρεσιονιστῶν σχετικὰ μὲ τὴ χρῆση τῶν χρωμάτων τοῦ πρίσματος θὰ τοῦ τὴν ἀποκαλύψῃ ὁ Σινιάκ. Ὡστόσο, προτοῦ καταπιαστῇ μ' αὐτὸν τὸν πίνακα, ὁ Σερά εἶχε κάμει μιὰν ὁλόκληρη σειρά προκαταρκτικῶν μελέτων, ὅπου ἐκδηλώνονται τὰ πρῶτα σημάδια τῆς ἀληθινῆς του κλίσεως. Ἐδῶ ἡ ζωγραφικὴ τέχνη μοιάζει ἔμφυτη καὶ τὸ θέαμα τῆς πραγματικότητος τείνει νὰ ἐπιβληθῇ χωρὶς καλλιτεχνικὰ προηγούμενα. Τὴν ἴδια στιγμή πὺν ἀρχίζει νὰ διαγράφεται μὲ ἀκρίβεια καὶ αὐστηρότητα, προβάλλει μέσ' ἀπὸ δυναμικὲς ἀντιθέσεις φωτεινῶν σχημάτων. Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ, πὺν προέρχεται ἀπὸ μιὰν αὐθόρμητη ἀνάγκη ἀλήθειας, θὰ τὴν πραγματώσῃ ὁ καλλιτέχνης στὰ ἐπόμενα χρόνια μὲ ἐκπληκτικὴ θεωρητικὴ διαίσθηση.

Τὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ*, ὅπως καὶ ἡ *Γκράντ Ζάτ*, ἔχουν λιγότερα νέα στοιχεῖα ἀπ' ὅ,τι αὐτὲς οἱ προκαταρκτικὲς σπουδές. Στοὺς δυὸ αὐτοὺς πίνακες βλέπομε τὴν προσπάθεια ἐνὸς χαριτωμένου νέου νὰ συνοψίσῃ ἀπλὰ καὶ καθαρὰ τὶς θέσεις πὺν ἔχει διαλέξει. Ἐνῶ οἱ ἐμπρεσιονιστὲς — καὶ προπάντων ὁ Σεζάν — εἶχαν διακηρύξει πὺς ἦταν ἄτοπον νὰ συλλαμβάνῃ ὁ καλλιτέχνης μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς δεμένας, ὁ Σερά στὰ ἔργα του συγκεντρώνει, σ' ἓνα περιβάλλον ἔτοιμον νὰ τὶς δεχτῇ,

μορφές που τις μελέτησε πρώτα ξεχωριστά. Αυτό φυσικά δε μειώνει τη σημασία αυτών των πινάκων. Δεν είναι μόνο πολύ πετυχημένοι, αλλά παρουσιάζουν και στοιχειά τεχνικά κι έντυ-
πώσεις φωτός χαρακτηριστικές για τον καλλιτέχνη. Αργότερα
ο Σερά θα οργανώσει τα διάφορα επίπεδα των συνθέσεών του
μέσα από ένα βάθος που δεν υποδηλώνεται προοπτικά, αλλά
διαμέσου της αντιλήψεως.

ΑΠΟ ΤΩΡΑ ο καλλιτέχνης καθορίζει τον τρόπο εργασίας για
τη δημιουργία ενός έργου, που δε δίνει, όπως οι εμπρεσιο-
νιστικοί πίνακες, την εντύπωση του προσωρινού. Από τώρα κα-
ταλαβαίνουμε τι σημαίνουν γι' αυτόν τα δεδομένα της οπτικής
επιστήμης: ενώ οι πρώτοι εμπρεσιονιστές αναζητούσαν κυρίως
στις θεωρίες του Σεβρέλ μιαν επικύρωση για ν' αφήσουν ελεύ-
θερη την άμεση αντίληψη, ο Σερά βλέπει σ' αυτές μιαν αναγκα-
στική διαδρομή, μιαν έννοια που πρέπει να αφομοιώσει. "Ας θυ-
μηθούμε τι έγραφε ο σοφός Νταβίντ Συττέρ σ' ένα άρθρο για
τα φαινόμενα της όρασεως που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό
«Η Τέχνη» το 1880: «Οι κανόνες, παρά τον απόλυτο χαρακτή-
ρα τους, δεν αποτελούν εμπόδιο στον αυθορμητισμό της επινοή-
σεως, ούτε της εκτελέσεως. Η επιστήμη, απαλλαγμένη από κάθε
άβεβαιότητα, μάς επιτρέπει να κινούμαστε με απόλυτη ελευθε-
ρία». Ένας όρισμός, θα 'λεγε κανείς, γι' αυτό που θα γίνη ή
μεγάλη επιτυχία του Σερά.

Την εποχή που εκθέτει την *Γκράντ Ζάτ*, ανάμεσα στους τόσους
«επαγγελματίες συκοφάντες» του τύπου — όπως τους αποκαλούσε
ο Ριγουόλντ — βρισκόταν κάποιος που έμοιαζε με τον Σερά από
πολλές απόψεις: έχθρος των ρομαντικών ψευτο-ιδανικεύσεων,
όλος μάτια για τη ζωή και τις εκπλήξεις που μπορεί να επιφυ-
λάξει, παρατηρητής ευσυνείδητος και σχολαστικός που ήθελε
όχι μόνο να ερμηνεύει αλλά και ν' ναι απόλυτα κατατοπισμένος,
με δυο λόγια ο νέος άνθρωπος της εποχής 1870 - 1900. Έχοντας
συνειδητοποιήσει από τα 1884 τί αντιπροσώπευε το *Μπάνιο
στην Άνιέρ*, ο άνθρωπος αυτός κατάλαβε άμέσως πως είχε
προστά του κάτι πολύ σημαντικό. Τι θα μπορούσαμε σήμερα
να προσθέσουμε στα όσα έγραψε στην επιθεώρηση «Βόγκ» των
συμβολιστών ο Φενεόν; «Η ατμόσφαιρα είναι διάφανη και
πάλλεται μ' έναν τρόπο παράξενο, ή επιφάνεια μοιάζει να τρεμο-
παίξει. Έδώ ένα λιβάδι σκιερό: αναρίθμητες πινελιές δίνουν τον
ειδικό τόνο του χόρτου: άλλες, πορτοκαλιές και διάσπαρτες,
εκφράζουν το σχεδόν αδιόρατο φως του ήλιου: άλλες, πορφυρές,
παρεμβάλλουν στο πράσινο το συμπληρωματικό του χρώμα·
ένα γαλάζιο, που το προκαλεί μια γειτονική ζώνη ήλιόλουστου
γρασιδιού, πυκνώνει τις κηλίδες του ως τη διαχωριστική γραμ-
μή κι ελαττώνεται προοδευτικά πέρα απ' τη γραμμή αυτή...».

Απομονωμένα στον πίνακα τα χρώματα αυτά ανασυντίθενται
έπάνω στον αμφιβληστροειδή, πράγμα που προκαλεί ένα μίγμα
όχι χρωμάτων-ύλης, αλλά χρωμάτων-φωτός. Ξέρουμε πως ή φω-
τεινότητα του οπτικού μίγματος είναι πάντα ανώτερη από του
ύλικου μίγματος, όπως το απέδειξαν οι πολυάριθμες εξισώσεις
φωτεινότητας του Ν. Ο. Ρούντ.

Εκτός απ' την *Γκράντ Ζάτ*, ο Φενεόν είχε προστά του τέσ-
σερα τοπία, μερικά ζωγραφισμένα στο Γκράν-Κάν στα 1885.
Τα θαλασσινά αυτά τοπία είχαν αναμφίβολα τη σημασία τους
στην εξέλιξη του έργου του Σερά, αφού μετά την ολοκλήρωσή
τους προσέθεσε στίγματα στην *Γκράντ Ζάτ*.

ΕΠΙΣΤΡΕΦΟΝΤΑΣ στο Παρίσι ο Σερά επεξεργαζόταν τα το-
πία του στο εργαστήρι του. Βρέθηκε ωστόσο υποχρεω-
μένος απ' τα πράγματα να επιζητήσει για τις συνθέσεις του τη
σφιχτή εκείνη δομή της φύσεως που αναφέρει ο Σεζάν, και που
αντιτίθεται στα παραδοσιακά τεχνάσματα που είχε χρησιμο-
ποιήσει ο Σερά στα πρώτα του βήματα. Ένώ οι ζωγράφοι, από
τον Βάν Γκόγκ ως τους «φώβ» κι ως τον Πικάσσο, είχαν αρχίσει

ν' αντιδρούν στον Έμπρεσιονισμό και νά ζητούν την επιστροφή
στο βάρος της ύλης, ο Σερά απαντούσε σε μιαν άλλη απαίτηση:
πάσχιζε νά συλλάβη μιá διάχυτη φωτεινότητα που την έβλεπε
σάν ενεργητική δομή του κόσμου. Τους ίδιους στόχους είχε
άλλωστε κι ο Σεζάν, αλλά στην πραγματοποίησή τους αντιμετώ-
πισε ένα σωρό δυσκολίες εξαιτίας των αντιφάσεων που περιείχε
ή πνευματική του συγκρότηση. Αντίθετα ο Σερά έμοιαζε νά
εργάζεται ολότελα απερίσπαστος και νά πετυχαίνει το στόχο του
άμεσα κι αλάνθαστα. Αυτό δε σημαίνει πως το αποτέλεσμα
ήταν περιορισμένο. Μας καταπλήσσει ο αριθμός των στοιχείων
που παρεμβαίνουν σε μιá τόσο απλή διαδικασία. Τη στιγμή,
παραδείγματος χάρη, που ελευθερώνει το φως απ' την αίσθη-
σιακή έλξη που ασκούν επάνω του τα αντικείμενα (όπως στα
έργα του Μονέ και του Ρενουάρ), τη στιγμή που το φως γίνεται
το παραστατικό ισοδύναμο των παλλόμενων ενεργειών του χώ-
ρου, προβάλλει τα αντικείμενα (ένα κορμό δένδρου, ένα βράχο,
το καπέλο ενός Παριζιάνου, ένα σύννεφο) στη σχεδόν κοινοτο-
πη παρουσία τους, προσαρμοσμένη στο κοινό αίσθημα. Δεν
πρόκειται με κανένα τρόπο για στοιχείο της πολιτιστικής εξέλι-
ξεως της εποχής, που προσανατολίζεται ν' ανακαλύψη ξανά το
πρωτόγονο και το συμβολικό, όπως στους πίνακες του Γκωγκέν
και περισσότερο ακόμα του Πυβί ντε Σαβάν.

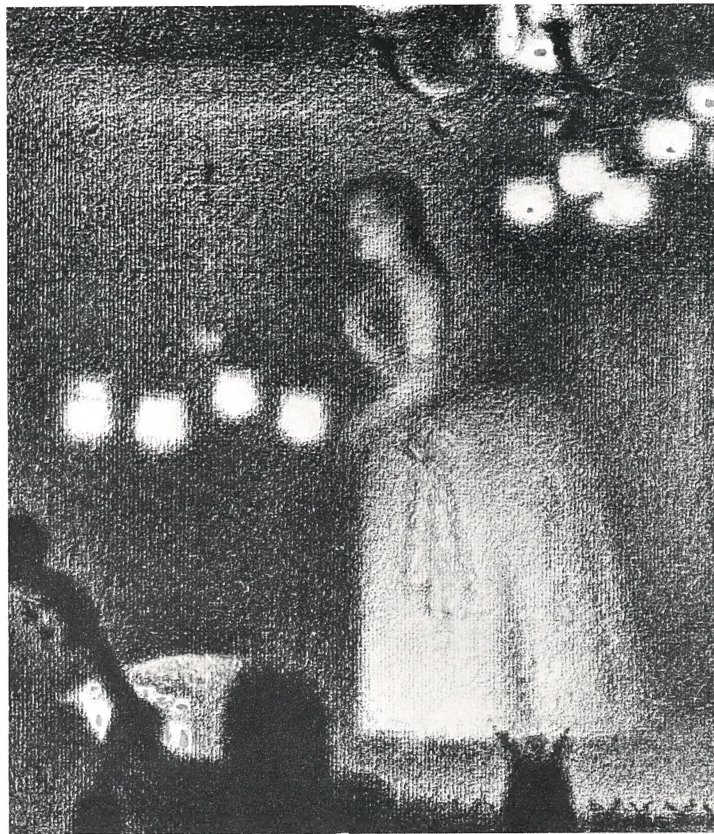
Πραγματικά ο Σερά δεν έδειξε ειδικό ενδιαφέρον για τους στό-
χους των συμβολιστών. Ορισμένοι ποιητές, κι ανάμεσά τους ο
Γ. Κάν, τον είχαν βέβαια εκτιμήσει για τις πρώτες του έρευνες
σχετικά με την ισορροπία των δυνάμεων και γι' αυτό που ενιω-
θαν πως ήταν μιá αναζήτηση της «απόλυτης αποδεσμεύσεως».
Ο καλλιτέχνης όμως δυσπιστούσε πάντα σ' αυτούς που έβλεπαν
ποίηση στο έργο του, αντί νά το βλέπουν σάν εφαρμογή μιás
μεθόδου. Παρορμήσεις με συμβολικό χαρακτήρα βρήκε στις
θεωρίες ενός κάπως ιδιότυπου σοφού, του Καρόλου Άνρϋ. Ο
Σερά, όπως έχουμε τονίσει, είχε την έμφυτη ικανότητα νά παίρνει
τά πράγματα απευθείας από τις πηγές τους. Για νά το επεξηγή-
σωμε αυτό θά 'πρεπε νά θυμίσωμε όχι τόσο τη ζωγραφική ή τη
φιλολογική του καλλιέργεια, όσο τα φωτογραφικά ντοκουμέντα
της εποχής, που ασφαλώς του έκαμαν εντύπωση, όπως θά δούμε
στη συνέχεια. Στην Όνφλέρ, το καλοκαίρι του 1886, ο Σερά
ζωγράφησε με τρόπο ακόμα πιο συστηματικό. Τα χρόνια άλλωσ-
τε που ακολούθησαν (1887 - 1888) στάθηκαν αποφασιστικά για
την εξέλιξη του έργου του. Παραβάλλοντας τα σχέδια που ζω-
γράφησε με κάρβουνο στα καφέ-κονσέρ κι εκείνα που έκαμε
για την *Γκράντ Ζάτ*, παρατηρούμε πως προοδευτικά πετυχαίνει
δυναμικά αποτελέσματα και μάλιστα όχι με τρόπο συστηματικό,
όπως ο Ντεγκά ή αργότερα οι φουτουριστές. Ο δυναμισμός του
Σερά δεν συνδέεται με το αντικείμενο, αλλά με τη διαίσθηση
μιás φωτεινής δομής του χώρου που μάς περιβάλλει, όπως περι-
βάλλει, σε κατάσταση γεγονότων, και τα δεδομένα της εμπειρίας
μας. Στο βάθος πρόκειται για τη βάση της θεωρίας του Καρόλου
Άνρϋ: τη δυναμογένεια. Δημιουργώντας γόνιμα σημεία επαφής
ανάμεσα στο αισθητικό γεγονός και τη φυσιολογία, ο Άνρϋ
συνέλαβε τη νέα σημασία της υποκειμενικότητας, σε μιá εποχή
που γινόταν όλο και πιο δύσκολο νά έχη κανείς την ψευδαίσθηση
πως είναι δυνατή ή απόλυτα αντικειμενική θεώρηση του κόσμου.
Δεν πρέπει νά ξεχνάμε πως την εποχή αυτή ο Φλωμπέρ είχε κιό-
λας ολοκληρώσει το έργο του. Παρά το πλήθος των θεωρητι-
κών του όρισμών, ο Άνρϋ επανέφερε τον Σερά στο συγκεκρι-
μένο χαρακτήρα της ζωντανής του εμπειρίας. Μ' άλλα λόγια
ο Άνρϋ στάθηκε για τον Σερά ένα είδος μεσολαβητή ανάμεσα
στο συγκεκριμένο και το θεωρητικό.

Ο ΣΕΡΑ ξεπέρασε τον Έμπρεσιονισμό γιατί κατόρθωσε νά
εμβαθύνει και ν' ανακαλύψη ένα πρόβλημα ανέκφραστο ως
τότε: τη λειτουργία του υποκειμένου στις σχέσεις του με τον
κόσμο. Από τον Έμπρεσιονισμό του Μονέ δε λείπει το κριτικό

πνεῦμα σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν ἀντικειμενικὴ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας ποὺ ἰσχυρίζονταν ἀκόμα ὅτι ἔδιναν ὁ Ντελακρουά καὶ ὁ Κουρμπέ. Ὁ Σερά ὁμως παρατηρεῖ πὼς ἡ κριτικὴ αὐτὴ ἐνέργεια δὲν πρέπει ἀναγκαστικὰ νὰ ὀδηγῇ τὴν ἐμπειρία μας σ' ἓναν ἀκαθόριστο ὑποκειμενισμό, ὅπως θὰ κάμῃ ἡ συμβολικὴ ζωγραφικὴ ἀπ' τὸν Μονέ τῶν τελευταίων χρόνων ὡς τοὺς κυβιστές, περνώντας ἀπ' τοὺς «φώβ». Ἔτσι, ἐνῶ ὁ Σεζάν κατάλαβε πὼς ἀνάμεσα στὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα καὶ τὸ ὑποκείμενο δημιουργεῖται ἓνα σύστημα ποὺ συμπίπτει μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς συμμετοχῆς μας στὴ δυναμικὴ τοῦ δημιουργήματος, οἱ κυβιστές, μὲ τοὺς κῶνους καὶ τὶς σφαῖρες τους, φτάνουν στὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ βασικὸ πρόβλημα εἶναι νὰ πραγματοποιήσουν κάτι αἰσθητικό, ποὺ νὰ ἐξαίρῃ τὴν προσωπικὴ δημιουργία. Ὁ Μονέ, ρομαντικὸς ἐμπρεσιονιστής, στέκεται μεσοδρομῖς ἀνάμεσα στὴν ἀδιαφορία καὶ τὴ συμμετοχὴ στὸν κόσμον. Τὸ ἔργο του μᾶς ἀφαιρεῖ τὴν ψευδαἰσθησι τῆς αὐτονομίας τῆς ἀνθρώπινης φύσεως, ποὺ τροφοδοτεῖ τὴν καθημερινή μας ζωὴ. Ὁ ὀρθολογισμὸς τοῦ Σερά δὲ γεννήθηκε, ὅπως τοῦ Πιέρο ντελλὰ Φραντσέσκα (καὶ τοὺς συνέκριναν συχνά), σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ ἀνθρώπινη φύση, ἔχοντας δημιουργήσει τὸ δικό της πολὺπλοκο σύστημα, θεωροῦσε τὴ φύση ὑποκατάστατη καὶ κατακερματισμένη. Ὁ ὀρθολογισμὸς τοῦ Σερά εἶναι ἀδιάκοπα ἑτοιμὸς νὰ ὑπακούσῃ σὲ μιὰ ἀνέκφραστη διαίσθηση. Ἄν καὶ δὲ βρίσκει ὑποστήριξη οὔτε ἐπιβεβαίωση σὲ κάποιο ἐξωτερικὸ σύστημα ποὺ νὰ τὸν ἐνισχύῃ, δὲν παύει νὰ ᾖ βαθυτάτα συγκινητικὸς καὶ πειστικὸς.

Στὴν *Παρέλαση* τοῦ 1887 - 1888 ὁ Σερά πετυχαίνει ν' ἀναμίξῃ τὰ στοιχεῖα τοῦ πίνακα σ' ἓνα χωροχρονικὸ σύστημα ἐλαστικὸ καὶ κινητό, ποὺ εἶναι ἡ θεμελιακὴ ἀρχὴ τῆς ἐπινοήσεώς του. Ὁ πίνακας αὐτὸς μᾶς θυμίζει αὐτὸ πού, κατὰ τὸν Γκρός, εἶχε πεῖ ὁ Σερά: πὼς δηλαδὴ ἡ ὄραση τὸν ἔκανε νὰ συλλαμβάνῃ τὶς ἀξίες πρὶν ἀπ' τὴ γραμμὴ καὶ πὼς δὲν τοῦ συνέβαινε ποτὲ ν' ἀρχίζῃ ἓνα πίνακα μὲ μιὰ γραμμὴ. Τὰ χρώματα ἄλλωστε τῶν ἀντικειμένων ἄλλαζαν τὸ σχῆδιον. Ἔτσι, ὅσο μεγαλώνει ὁ δυναμικὸς ρυθμὸς τῶν γραμμῶν καὶ τῶν ὀγκῶν, ὁ Σερά μένει πιστὸς στὴ φύση τοῦ ζωγράφου, ποὺ θέλγεται ἀπ' τὸ παιχνίδι τῶν φώτων καὶ τῶν φωτεινῶν σκιῶν ποὺ μὲ ἀδιάκοπες ἐκδηλώσεις πραγματοποιεῖ ἡ ζωὴ. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἴσως καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Σερά γιὰ τὴ θάλασσα, ποὺ ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ τονίξῃ αὐτὴ τὴν πλευρὰ τῆς ὁράσεως. Κάθε φορὰ ποὺ φεύγει ἀπ' τὸ Παρίσι γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ, πηγαίνει πάντα στὶς ἀκτὲς τῆς Βρετάνης καὶ τῆς Νορμανδίας. Στὰ 1887 - 1888 ἐκτὸς ἀπ' τὴν *Παρέλαση* ὁ Σερά ζωγραφίζει καὶ τὶς *Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν* (γι' αὐτὲς θὰ κάμῃ κι ἓνα πιδὸ ἐλεύθερο ἀντίγραφο). Ἡ ἐπινόηση τῆς *Παρελάσεως*, ποὺ ἡ πρωτοτυπία της ἔδωσε τολμηρότατα ἀποτελέσματα, ἴσως καὶ νὰ τὸν ἄφησε σ' ἀμηχανία. Κι αὐτὸ ἐξηγεῖ τὸ νατουραλισμὸ τοῦ πίνακα *Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν*, ὅπου λίγες μόνο λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ὀμπρέλα ἢ ἡ κόμμωση, παρουσιάζουν μιὰ φωτεινότητα χρωμάτων βγαλμένη ἀπὸ τὸν κύκλον τοῦ Ροόντ.

Σ Ε ΣΥΝΕΧΕΙΑ ὁ Σερά καταπιάνεται ἀποφασιστικὰ ν' ἀκολουθήσῃ τὸ δρόμον ποὺ τοῦ ἀνοίγει ἡ *Παρέλαση* καὶ ὑποτάσσεται στὴν ἐσωτερικὴ λογικὴ τῆς ἐπινοήσεώς του, ποὺ ὀνομάστηκε πουαντιγισμὸς (στιγματογραφία) καὶ ποὺ τὴν καταλαβαίνει μὲ ἐξαιρετικὴ ὀξυδέρκεια, χωρὶς νὰ παρασυρθῇ σὲ ἀποτελέσματα φαινομενικὰ γελοῖα.



2

Ἔτσι στὴν *Παραζάλῃ τοῦ Χοροῦ* ὁ νοῦς καὶ ἡ συγκίνηση τοῦ Σερά μοιάζουν νὰ ἐργάζονται ἀναζητώντας ἐμψυχους, νέους ὀργανισμούς: τὰ πόδια τῶν χορευτριῶν, τὰ φῶτα καὶ οἱ λουλουδένιες διακοσμήσεις ποὺ πλαταίνουν τὴ σύνθεση πέρα ἀπ' τὰ ὅρια τοῦ πίνακα, ὅλο τὸ σφιχτὸ παιχνίδι τῶν δευτέρων ἐπιπέδων. Σύγχρονα μὲ τὸν καταπληκτικὸ καὶ μοναδικὸ πίνακα *Γυναῖκα ποὺ πονδράρεται* εἶναι τὰ τοπία τοῦ 1890, ποὺ θεωροῦνταν γιὰ πολὺ καιρὸ ἀπογοητευτικά, ἐξαιτίας τῆς τάσεώς του νὰ κἀνῃ τὰ πράγματα κοινότοπα, ἀνάγοντάς τα στὸ στάδιο σχηματοποιημένων φωτογραφιῶν. Γιατὶ πραγματικὰ ὁ Σερά ἀπέδωσε στὴ φωτογραφία τὴν ἀξία μιᾶς ἐπινοήσεως, μ' ὅλες τὶς συνέπειες πνευματικοῦ ἀνοιγματος καὶ ἀπομυστικοποιήσεως ποὺ ἀπορρέουν ἀπὸ μιὰ ἐπιστημονικὴ ἐφεύρεση. Ἡ φωτογραφία ἔφερε ἀναμφισβήτητα στὸν Σερά τὴν ἐπιβεβαίωση πὼς ἡ ὄραση εἶναι μιὰ ἐπιφάνεια (ἢ ἐπιφάνεια τοῦ ἀμφιβληστροειδοῦς) καὶ πὼς ἡ στιγματογραφία ἀποκτᾷ τόσο μεγαλύτερη σημασία, ὅσο ἀποκαλύπτουμε μιὰ δυναμικὴ ὀργάνωση σὲ ἀνάπτυξη. Στὰ θαλασσινά του τοπία, τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα (βάρκες, σπίτια, φάροι) παίρνουν τὴν ὄψη ποὺ ἔχουν στὶς κατασκευὲς τῶν παιδιῶν. Σ' αὐτὴν ὁμως ἰδιαίτερα τὴν περίπτωσιν πρέπει ν' ἀπορριφθῇ ἡ ἰδέα πὼς ἡ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη ὀφείλει νὰ ἀναφέρεται ὑποχρεωτικὰ στὰ ἀντικείμενα. Στ' ἀριστουργήματά του, ὅπως ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις στὸ *Τσίρκο* τοῦ 1891, ἡ εἰκονογραφικὴ ἐπινόηση εἶναι δεμένη μὲ μιὰν ἐρευνητικὴ ἰδέα: ὁ Σερά δὲ βλέπει τὴν πραγματικότητα σὰ μιὰ συνάντηση γνωστῶν στοιχείων ποὺ πρέπει νὰ τὰ ἐξυψώσῃ, ἀλλὰ σὰν πολὺπλοκο μυστήριον, μεστὸ ἀπὸ ἐνέργειες ποὺ πρέπει ὅλες ν' ἀνακαλυφθοῦν.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Α. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ

1 - Γραφικὴ παράσταση τῶν κατευθυντήριων γραμμῶν στὴ σύνθεση τοῦ *Τσίρκου*.

2 - Στὸ *Καφέ-Κονσέρ* τοῦ *Ἑδέμ*, Ἀμστερνταμ, Κρατικὸ Μουσεῖο, συλλογὴ Βὰν Γκόγκ.

3 - *Γυναῖκα ποὺ διαβάζει*, Παρίσι, συλλογὴ de Frenne. (Φωτογραφία Giraudon).

4 - Προκαταρκτικὴ σπουδὴ γιὰ τὴν *Παρέλαση*, Βασιλεία, συλλογὴ Van Hirsh.

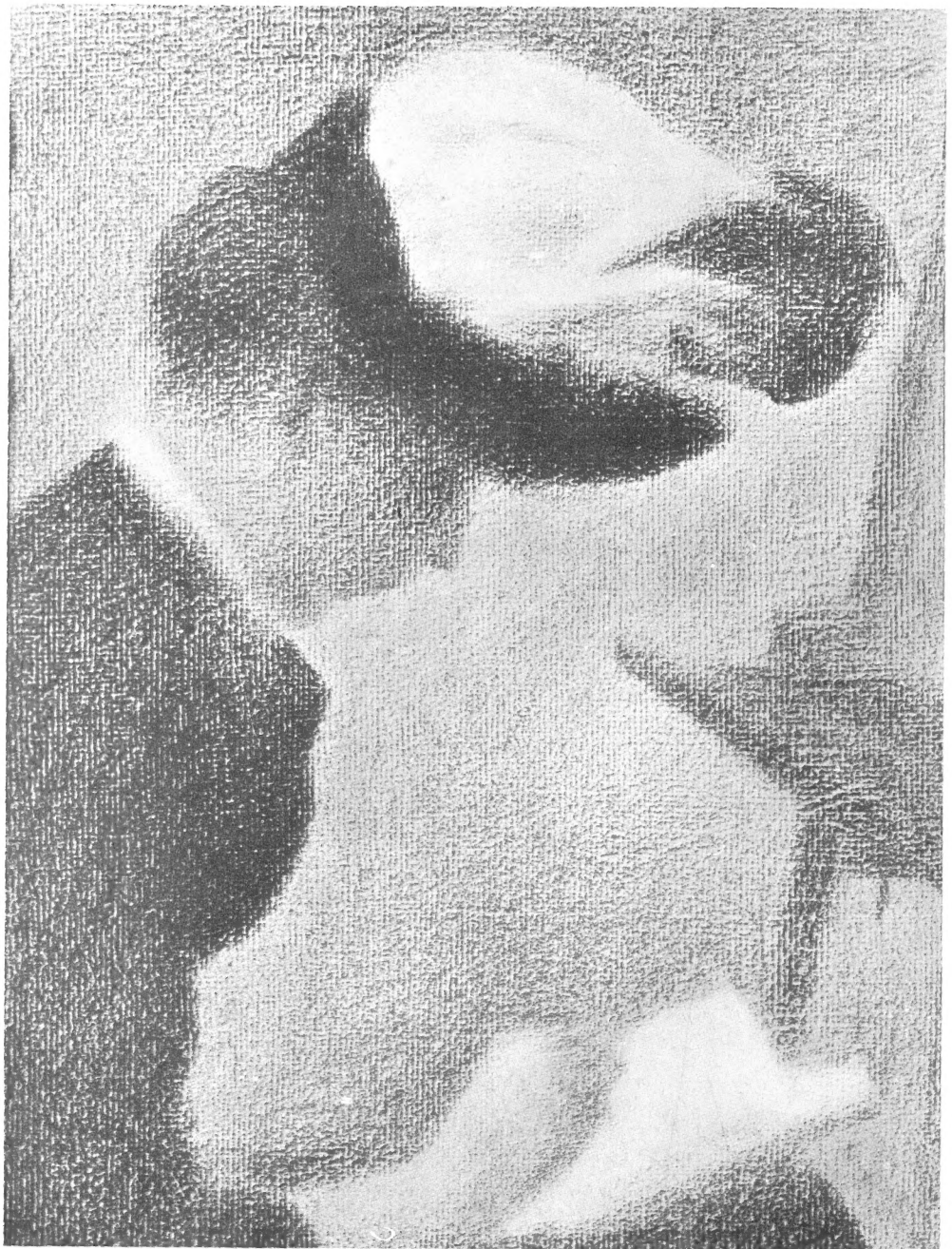
Σερά «ὁ ἄγνωστος»

PIERRE CABANNE

3

ΑΝΘΡΩΠΟΣ-ΜΥΣΤΗΡΙΟ τῆς ζωγραφικῆς, ὁ Σερά, πού ἡ ζωή του εἶναι ἐλάχιστα γνωστή, πού ὁλόκληρο σχεδόν τὸ ἔργο του βρίσκεται στὰ μουσεῖα τῆς Ἀμερικῆς, δὲν ἔχει κἂν πρόσωπο. Πῶς εἶναι ἄραγε αὐτὸς πού ὁ Ντεγκὰ τὸν θυμᾶται «νὰ κατεβαίνει ἀργά, ντυμένος ἄψογα, μὲ ψηλὸ καπέλο, ἀκολουθώντας τὶς ἐξωτερικὲς λεωφόρους ἀπὸ τὴν πλατεία Κλισύ ὡς τὴ λεωφόρο Μαζεντά γιὰ νὰ πάη στὴν ὥρα του νὰ δειπνήσῃ μὲ τὴν οἰκογένειά του»; Τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν συγχρόνων του, τοῦ Σεζάν, τοῦ Βὰν Γκόγκ, τοῦ Γκωγκέν, ἀντανακλοῦν τὴν ἔνταση, τὸ πάθος, τὴν πίστη... Ἐκεῖνος δὲν φαίνεται νὰ ἦταν καὶ πολὺ ἐκφραστικός, μὲ τὴν ἴσια του μύτη, τὸ πλατὺ του μέτωπο, τὰ γλυκὰ μάτια, τὴ γενειάδα καὶ τὸ μουστάκι γέρου φοιτητῆ καὶ μ' ὅλο, πού θύμιζε — μᾶς βεβαιώνει ὁ φίλος του ζωγράφος Ἀμὰν Ζὰν — τὸν ἅγιο Γεώργιο τοῦ Ντονατέλλο, δὲ θὰ πρέπη νὰ τὸν πρόσεχαν πολὺ στὸ δρόμο.

Ὡς τὰ εἰκοσιτέσσερά του χρόνια ἡ ζωή του εἶναι ἄχρωμη. Γεννιέται στὸ Παρίσι — στὶς 2 Δεκεμβρίου 1859 —, σπουδάζει στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν κι ἐκεῖ, στὴ βιβλιοθήκη, ἀνακαλύπτει δυὸ ἔργα ἀποφασιστικὰ γιὰ τὸ μέλλον του, τὴ «Γραμματικὴ τῶν τεχνῶν τοῦ σχεδίου» τοῦ Καρόλου Μπλὰν καὶ τὸ «Περὶ τοῦ νόμου τῆς ταυτόχρονης ἀντιθέσεως τῶν χρωμάτων» τοῦ φυσικοῦ Σεβρέλ. Ἐργατικός, μεθοδικὸς ἀναλυτής, ὁ Σερὰ εἶναι ἄνθρωπος κάθε ἄλλο παρὰ αὐθόρμητος. Παρακινημένος ἀπὸ τὰ διαβάσματά του, ὀνειρεύεται μιὰ τέχνη πού, θεμελιωμένη σὲ ἐπιστημονικὰ καθορισμένους νόμους, θὰ ἦταν ἓνα εἶδος ἀπόλυτου ἀπέναντι στὴ ρευστότητα τοῦ κόσμου. Ἐρευνᾷ συστηματικὰ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων, τοῦ Ντελακρουά



προπάντων, καὶ μαζεύει ἕναν ἀπέραντο θησαυρὸ θεωρητικῶν γνώσεων. Μοναχικός, κλεισμένος στὸν ἑαυτό του, περιμένει — δουλεύοντας χρόνια πολλά ἀποκλειστικά σχεδὸν τὸ σχέδιο — νὰ γίνη κύριος τῆς εἰκαστικῆς γλώσσας ποὺ ἐπεξεργάζεται. Θαυμάζει τοὺς ἐμπρεσιονιστές, ἀλλὰ διακηρύσσει πὼς «θὰ ξανακάμῃ ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅλα ὅσα ἔκαμαν».

Ὁ Σερὰ γυρεύει νὰ ὑποκαταστήσῃ τὴν ἐντύπωση μὲ τὴ χρωματικὴ κατασκευή, ποὺ βασίζεται ὅχι στὴν ἑξάρση τοῦ ματιοῦ, ἀλλὰ στὴν ἀνάλυση καὶ τὴ σκέψη. «Ἄν ἡ κάθε λεπτομέρεια», ἔλεγε ὁ Ντελακρουά, «προσφέρει μιὰ τελειότητα, σπάνια ἢ συγκέντρωση αὐτῶν τῶν λεπτομερειῶν δίνει ἐντύπωση ἰσοδύναμη μ' ἐκείνη ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὸ σύνολο κι ἀπ' τὴ σύνθεση». Ἡ σύνθεση, αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς ποὺ ἔταξε στὸν ἑαυτό του ὁ ζωγράφος. Δὲν ξεθάρρεψε νὰ πιάσῃ τὰ πινέλα παρὰ μόνον ὅταν ἔμαθε πὼς νὰ ὀργανώσῃ τὸν πίνακά του — ἀρχίζει συνετὰ ἀπὸ πίνακες μικρῶν διαστάσεων — καὶ πὼς νὰ δίνη στὸ καθένα ἀπ' τὰ πολύχρωμά του στίγματα μιὰ ζωὴ συνθετικὴ. Ἡ μεθοδικὴ του πρόοδος τὸν ὀδηγεῖ ἀπὸ σπουδὴ σὲ σπουδὴ στὸ *Μπάνιο στὴν Ἀνιέρ* τοῦ 1883, καὶ τρία χρόνια ἀργότερα στὴν *Κυριακὴ στὴν Γκράντ Ζάτ*, ὅπου γιὰ πρώτη φορὰ ἐφαρμόζεται μὲ ἐπιστημονικὴ ἀυστηρότητα ἡ θεωρία τοῦ ὀπτικοῦ μίγματος,

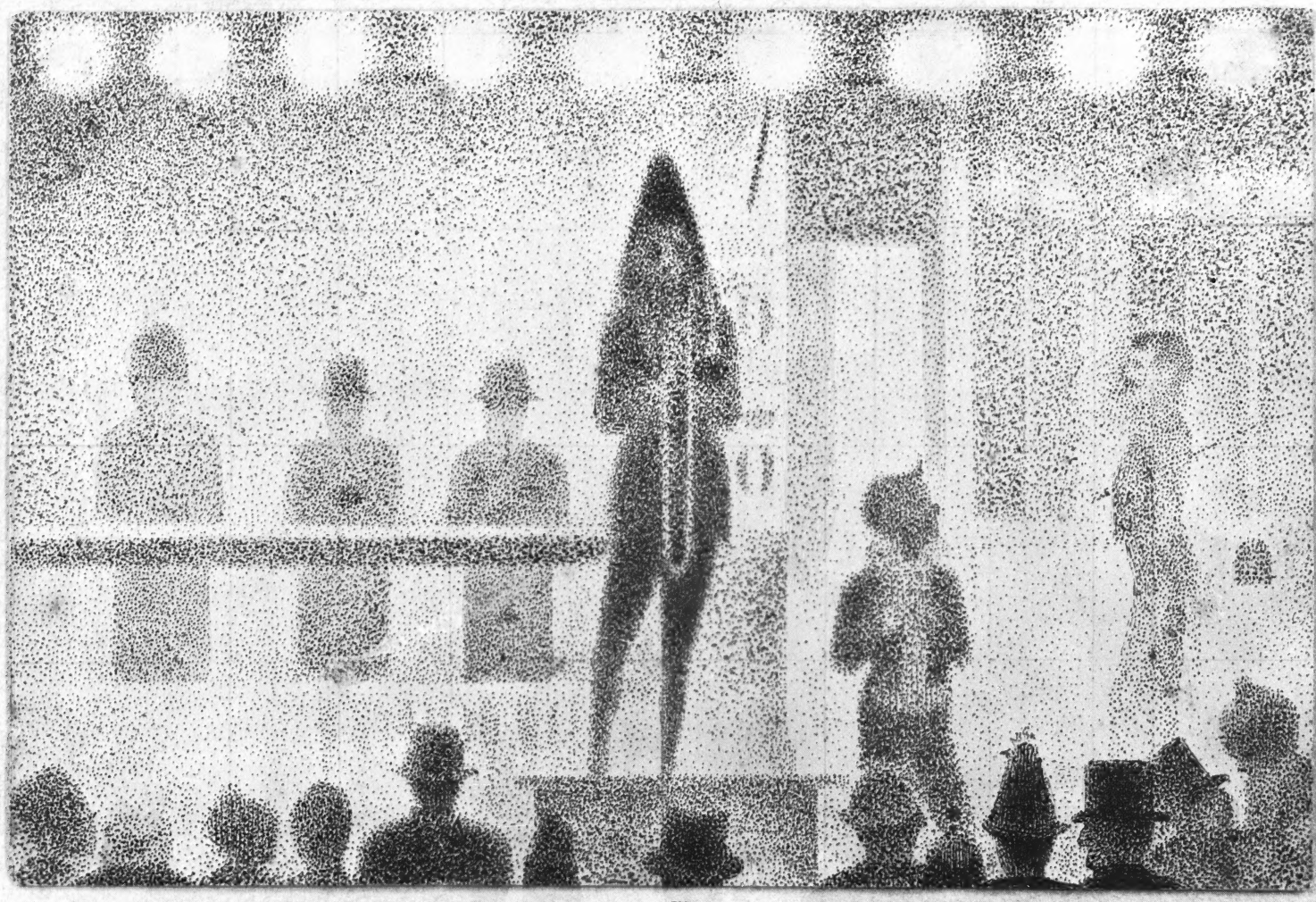
τῆς διαιρέσεως τῶν τόνων. Βάζει τὸ ἕνα πλῆλ στὸ ἄλλο μὲ σχολαστικὴ ἀκρίβεια ἀναρίθμητα μικρὰ στίγματα ἀτόφιων χρωμάτων ποῦ, σύμφωνα μὲ τὶς θεωρίες τοῦ Σεβρέλ, ἀναπλάθουν ἐπάνω στὸν ἀμφιβληστροειδῆ τὰ μίγματα ποὺ ἀντιλαμβάνεται τὸ μάτι καὶ τοὺς δίνουν, μὲ ἀφετηρίαν τὸ ἡλιακὸ φῶς, τὴν ἀκτινοβολία ἐκείνη ποὺ θὰ μείνῃ χαρακτηριστικὴ τῶν ἐκπληκτικῶν — καὶ σπάνιων — συνθέσεων τοῦ Σερὰ. Ὁ Νεοεμπρεσιονισμὸς (ὁ ἴδιος θὰ προτιμοῦσε «Χρωμο-λουμιναρισμὸς») γεννιέται μὲ τὴν *Κυριακὴ στὴν Γκράντ Ζάτ*, ποὺ κανεὶς φυσικὰ δὲν τὴν κατάλαβε καὶ ποὺ ἡ κριτικὴ, μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, τὴν ὑποδέχεται μὲ σαρκασμοὺς. Ἕνας νεαρὸς ζωγράφος, ὁ Βενσάν Βὰν Γκόγκ, περνᾷ ὥρες ὁλόκληρες νὰ τὴν κοιτάξῃ ἀναστατωμένος.

Ὁ Σερὰ ἐπαληθεύει τὰ πειράματά του μπροστὰ στὸ τοπίο καὶ πηγαίνει νὰ ζωγραφίσῃ στὴν Ὀνφλέρ. Ἐπειτα ἀρχίζει τὶς *Γυναῖκες ποὺ ποζάρουν* καὶ τὴν *Παρέλαση*. «Μὴν ψάχνετε γιὰ ποίηση σ' αὐτὰ ποὺ κάνω», γράφει στὸν Πισσαρρό. «Τὴ μέθοδό μου ἐφαρμόζω, τίποτ' ἄλλο». Εἶναι ἀλήθεια, ἀλλὰ πὼς νὰ ξεφύγῃ κανεὶς τὴ μαγικὴ γοητεία τῶν πινάκων του, τὸ μυστήριό τους; Τίποτα δὲν κινεῖται, κι ὅμως ὅλα ζοῦν μὲ μιὰ κρυφὴ ζωὴ, μ' ἕνα ἀνεπαίσθητο ἐσωτερικὸ τρεμούλιασμα, μέσα σ' ἕνα ἀλλόκοτο μεταλλικὸ φῶς ποὺ ξεχωρίζει τὶς μορ-

φές, ἀκίνητους κομπάρσους ἐνὸς θεάματος ποὺ προσηλώθηκε στὴν αἰωνιότητά του.

Ὁ Σερὰ δὲν βγαίνει ποτὲ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριό του. Δὲν συχνάζει στοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους, ἀλλὰ ἔχει ὁπαδούς: τὸν Σινιάκ, τὸν Ἀνγκράν, τὸν Ντυμπουά-Πιλλέ, τὸν Ἀμὰν Ζάν, τὸν Κρός καί, γιὰ λίγο καιρὸ, τὸν Πισσαρρό. Κυριότερος ὑποστηρικτὴς του εἶναι ὁ Φελίξ Φενεόν, ποὺ θὰ διαδώσῃ τὶς θεωρίες του μὲ θάρρος καὶ μὲ πάθος. Κοντὰ του ζῇ μιὰ διακριτικὴ γυναίκα, ἡ Μαντελὲν Νομπλόκ, ἡ μισόγυμνη μορφή στὴ *Νέα γυναίκα ποὺ πονδράρεται*, ἔργο ποὺ ἐκθέτει στοὺς Ἀνεξάρτητους στὰ 1890. Στὸ *Τσίρκο*, τὴν ἴδια χρονιά, προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχῃ ἕνα εἶδος δυναμισμού τῆς κινήσεως, ἀλλὰ τὸ μόνον ποὺ κατορθώνει εἶναι νὰ πνίξῃ τὸ θέμα του σὲ μιὰ ψυχρὴ ἀκρίβεια. Τὸ τεχνικὸ ἐπίτευγμα ὑποσκελίζει αὐτὴ τὴ φορὰ τὴ ζωὴ.

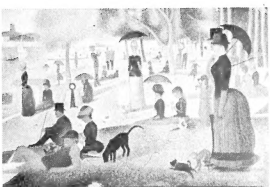
«Ποῦ τραβᾷ ὁ Σερὰ;», ἀναρωτιοῦνται οἱ φίλοι του. Τὸ ἐρώτημα ἔμεινε ἀναπάντητο. Τριανταδύο χρόνων, στίς 29 Μαρτίου, πεθαίνει. Γιὰ χρόνια τὸ ἀγνὸ αὐτὸ θαῦμα τῆς γαλλικῆς τέχνης θ' ἀγνοηθῇ ἢ θὰ περιφρονηθῇ καὶ τὰ κυριότερά του ἔργα θὰ φύγουν ἕνα-ἕνα γιὰ τὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες. Ἄν τὸ *Τσίρκο* βρίσκεται στὸ Λούβρο, εἶναι γιὰ τὸ δώρησε σ' αὐτὸ ἕνας Ἀμερικανός, ὁ Τζὼν Κουήν.



Οι πίνακες



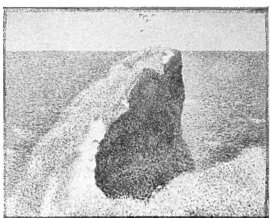
I. Ο ΕΡΓΑΤΗΣ ΠΟΥ ΣΠΑΖΕΙ ΠΕΤΡΕΣ (1882 — 15 × 24 εκ.). *Ουάσιγκτον, συλλογή κ. και κας Melton*. — Ο Σερά αξιοποιεί ορισμένες αρχές του Κορό: την επίτευξη της φωτεινής αρμονίας μ' έναν αδιάκοπο έλεγχο του χρώματος. Το αποτέλεσμα είναι ότι το έμπρεσιονιστικό μοτίβο εξουδετερώνεται. Οι πινελιές του τείνουν να δημιουργήσουν μια επιφάνεια παραδοσιακή άκόμα.



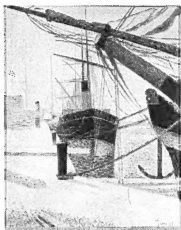
II - III. ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΤΗΣ ΓΚΡΑΝΤ ΖΑΤ (1884 - 1885, 207 × 308 εκ.). *Σικάγο, Ίνστιτούτο Τέχνης*. — Έδώ το εύρος και η προσηλωμένη προοπτική δίνουν στο έργο μια εξωχρονική διάσταση. Ο πίνακας, αν και πρωτότυπος, ανήκει στην εποχή που η έπινοητικότητα του Σερά δεν ήταν πολύ πλούσια. Το θέμα έχει συχνά χρησιμοποιηθεί στη ζωγραφική.



IV. ΜΠΑΝΙΟ ΣΤΗΝ ΑΝΙΕΡ (1883 - 1884 — 201 × 302 εκ.). *Λονδίνο, με την άδεια των επιτρόπων της Έθνικής Πινακοθήκης*. — Πολλά στοιχεία στον πίνακα αυτόν προέρχονται από την παιδεία του Σερά, απ' τον Πυβί ντε Σαβάν, τον Κορό, τους έμπρεσιονιστές και τον Πιέρο ντελλά Φραντσέσκα. Η διαβάθμιση των άνταυγιδών έναρμονίζεται σε σχέση μ' ένα κυρίαρχο φωτεινό σημείο.



V. ΤΟ ΑΚΡΩΤΗΡΙ ΤΟΥ ΧΟΚ (1885 — 65 × 82 εκ.). *Λονδίνο, με την άδεια των επιτρόπων της Έθνικής Πινακοθήκης*. — Το βασικό στοιχείο που συνθέτει τον πίνακα δεν είναι πια το προφίλ ενός ανθρώπου ή η σιλουέτα ενός δένδρου. Είναι η φωτεινή νότα που συντάσσεται αυτόματα σύμφωνα με μιαν αρμονία ανάμεσα στις επιταγές της όρασεως και των ελεύθερων παρορμήσεων.



VI. ΜΙΑ ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΛΙΜΑΝΙΟΥ ΤΗΣ ΟΝΦΛΕΡ (1886 — 80 × 63 εκ.). *Όττερλο, Βασιλικό Μουσείο Κρέλλερ - Μύλλερ*. — Οι διαγώνιες, οι σκοτεινές επιφάνειες που διαγράφονται επάνω στο φωτεινό βάθος δημιουργούν μια «γνώριμη» έντύπωση. Ο Σερά όμως δεν παρασύρεται ποτέ σ' εύκολες λύσεις. Εξάρτια και σχοινιά υφαίνουν μιαν ανάλαφρη ατμόσφαιρα που χαϊδεύει το μάτι.



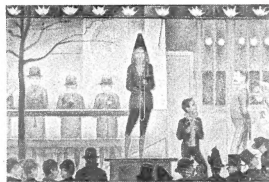
VII. Η ΑΜΜΟΥΔΙΑ ΤΩΝ ΜΠΑ-ΜΠΥΤΕΝ (1886 — 66 × 82 εκ.). *Τουρνάι, Μουσείο Καλών Τεχνών*. — Στο Ακρωτήριο του Χόκ υπήρχαν ακόμη ίχνη της «σκουπιστής πινελιάς» των πρώτων χρόνων. Τα τοπία του 1886 αντίθετα έχουν εκτελεσθεί με τη μύτη του πινέλου. Ο καλλιτέχνης αποσπάζεται από την άμεση έπιρροή της όρασεως κι ό χώρος εδώ δεν έχει βάρος.



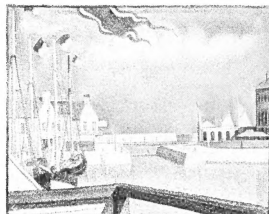
VIII. ΜΟΝΤΕΛΟ ΟΡΘΟ, ΚΑΤΑ ΜΕΤΩΠΟ (1886 - 1887 — 26 × 16 εκ.). *Παρίσι, συλλογή Renaud*. — Το σχεδιάσμα αυτό, ζωγραφισμένο όπως οι σπουδές για την Γκράντ Ζατ, είναι μια σπουδή για τον πίνακα *Οι γυναίκες που ποζάρουν*. Έδώ ό Σερά πλησιάζει πολύ τους έμπρεσιονιστές. Στην ελεύθερη όμως πρόοδο των φωτεινών λάμψεων είναι αισθητός ό δεσμός με την Παρέλαση.



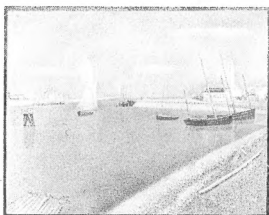
IX. ΜΟΝΤΕΛΟ ΚΑΘΙΣΤΟ, ΠΡΟΦΙΛ (1887 — 25 × 16 εκ.). *Παρίσι, Λουβρο*. — Στόν τελικό πίνακα (*Οι Γυναίκες που ποζάρουν*) ή λεπτομέρεια αυτή θα είναι διαφορετική. Τα περιγράμματα περιορίζουν τώρα όλο και λιγότερο τό άντικείμενο και ύποδηλώνουν τις γραμμές - κλειδιά με φωτεινές διακυμάνσεις. Τόν ίδιο φωτεινό κύκλο θα βρούμε γύρω από τά πρόσωπα της *Παρέλασης*.



X - XI. Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ (1887 - 1888 — 100 × 150 εκ.). *Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης: δωρεά Stephen C. Clark, 1960*. — Τό θέαμα της πραγματικότητας, στό βαθμό που μάς παρασύρει, είναι κατάφορτο μ' ένα δυναμισμό που είναι τό ουσιαστικό στοιχείο της ζωής, αντίθετο από κάθε στατικότητα. Ο πίνακας αυτός δεν παριστάνει άντικείμενα, αλλά φωτεινά κύματα.



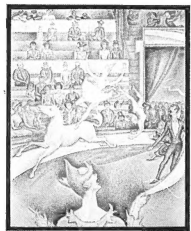
XII. ΤΟ ΠΟΡΤ-ΑΝ-ΜΠΕΣΣΕΝ ΤΗΝ ΚΥΡΙΑΚΗ (1888 — 66 × 82 εκ.). *Όττερλο, Βασιλικό Μουσείο Κρέλλερ - Μύλλερ*. — Βλέπομε πώς ό Σερά ξέρει καλά τόν διαφορισμό του ντε Συπερβίλ (που ό Άνρύ τόν θεωρεί πρόδρομο) ανάμεσα στις γραμμικές, τις χρωματικές και τις φωτεινές έντυπώσεις, τις χαρούμενες, τις ήρεμες και τις θλιμμένες. Έδώ θέλησε να δώσει ένα αίσθημα ευφορίας.



XIII. ΤΟ ΚΑΝΑΛΙ ΤΗΣ ΓΚΡΑΒΕΛΙΝ (1890 — 73 × 93 εκ.). *Όττερλο, Βασιλικό Μουσείο Κρέλλερ - Μύλλερ*. — Δεν υπάρχει άμφιβολία πώς τόν καλλιτέχνη τόν τράβηξε ή φωτογραφική όραση, σάν να είχε την πρόθεση να μιμηθεί ή λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής. Έντυπώνει στόν πίνακα, σά σε φωτογραφική πλάκα, τά άπειράριθμα σημεία του χώρου.



XIV. Η ΠΑΡΑΖΑΛΗ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ (1889 - 1890 — 169 × 141 εκ.). *Όττερλο, Βασιλικό Μουσείο Κρέλλερ - Μύλλερ*. — Ο Σερά έκανε συλλογή από άφίσεις του Σερέ. Έδώ ειδικά ή σύνθεση είναι περισσότερο τυπική, όπως σε μιαν άφίσα. Σε όρισμένες όμως λεπτομέρειες ή ριπιδωτή κίνηση, που επαναλαμβάνεται σε πολλά σημεία, καθορίζει ή δομή του πίνακα.



XV. ΤΟ ΤΣΙΡΚΟ (1890 - 1891 — 186 × 150 εκ.). *Παρίσι, Λουβρο*. — Ο καλλιτέχνης πέθανε προτού τελειώσει αυτό τόν πίνακα, που εδώ εικονίζεται ένα του σχέδιο με χρώματα. Ο Σερά θέλει να ύποδηλώσει μια σκηνή με πολλαπλά και πολυσήμαντα στοιχεία. «Σκάβω τήν επιφάνεια για να σάς κάμω να καταλάβετε τόν άσταμάτητο όργανισμό των γεγονότων», έχει γράψει ό καλλιτέχνης.



XVI. ΝΕΑ ΓΥΝΑΙΚΑ ΠΟΥ ΠΟΥΔΡΑΡΕΤΑΙ (1890 — 95 × 79 εκ.). *Λονδίνο, Ίνστιτούτο Κουρτώ*. — Στόν πίνακα αυτόν, που παρουσιάστηκε στους Άνεξάρτητους στό 1890, ή ιεροτελεστία της θηλυκότητας ξεπερνά τήν κοινοτοπία του «μοτίβου». Δεν επιδιώκει να καταξιώσει τό άντικείμενο σ' ένα εξωχρονικό απόλυτο, αλλά να εξάρη τό άκατάλυτο του καθημερινού.



XVII. Η ΠΑΡΕΛΑΣΗ (λεπτομέρεια). *Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, δωρεά Stephen C. Clark, 1960*. — Τα κεφάλια στό πρώτο πλάνο δημιουργούν μια συνέχεια που, χάρη στην κίνηση των διαγώνιων, είναι τό άκρο αντίθετο της στατικότητας. Η μελέτη της αποσυνθέσεως του φωτεινού πρίσματος ύπαγορεύει λύσεις χρωματικές, σύμφωνες με τό δυναμισμό αυτόν.







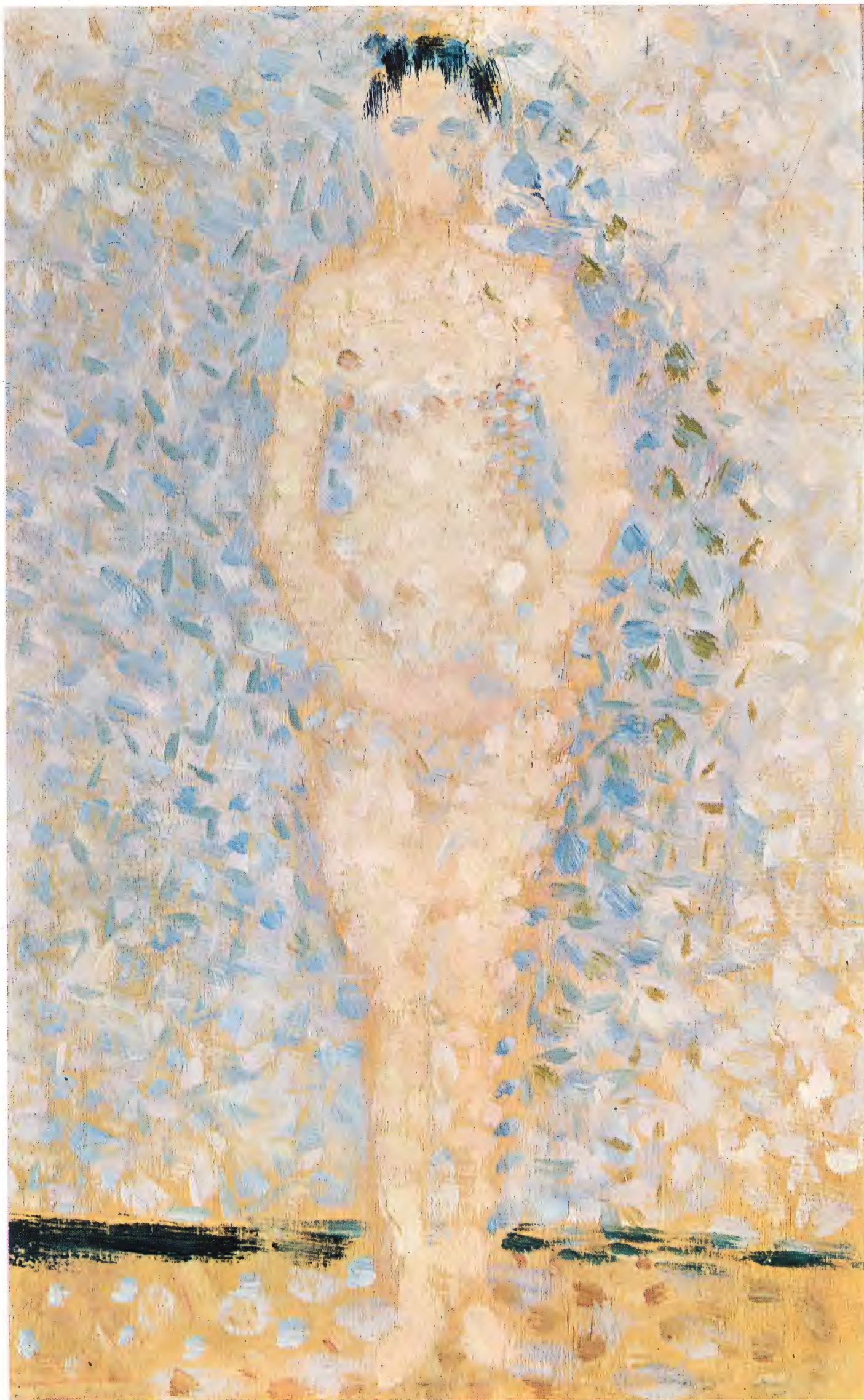


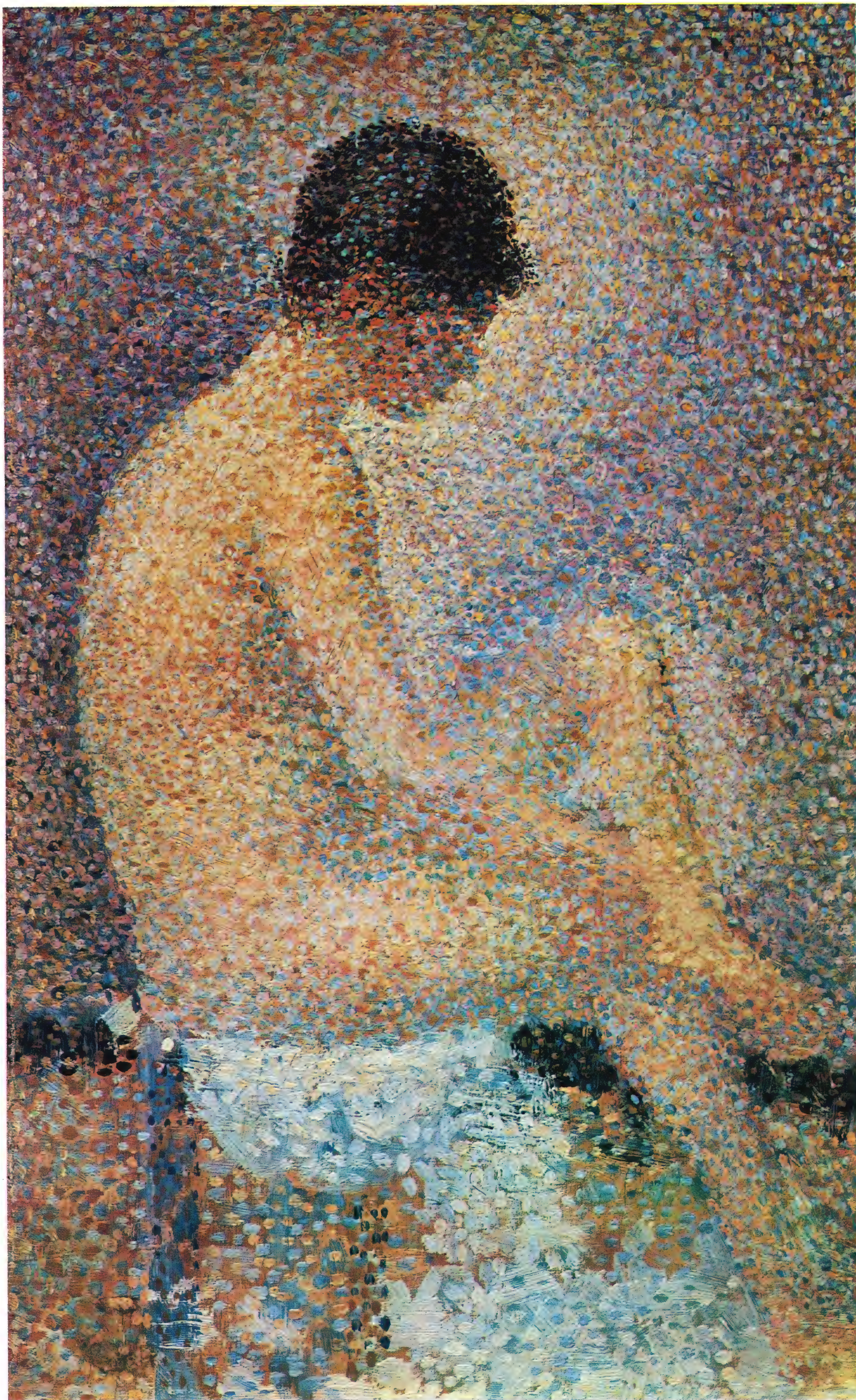


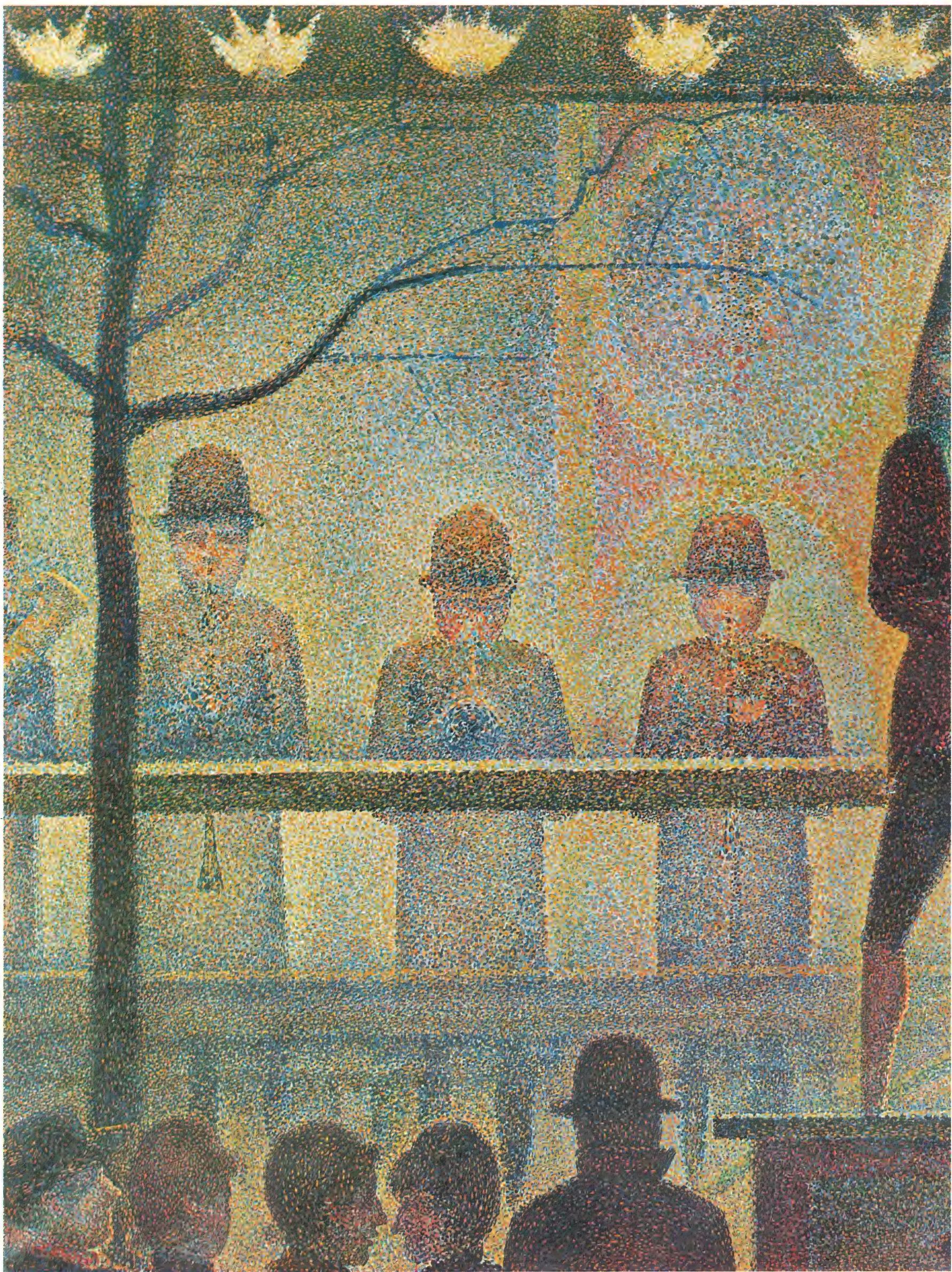


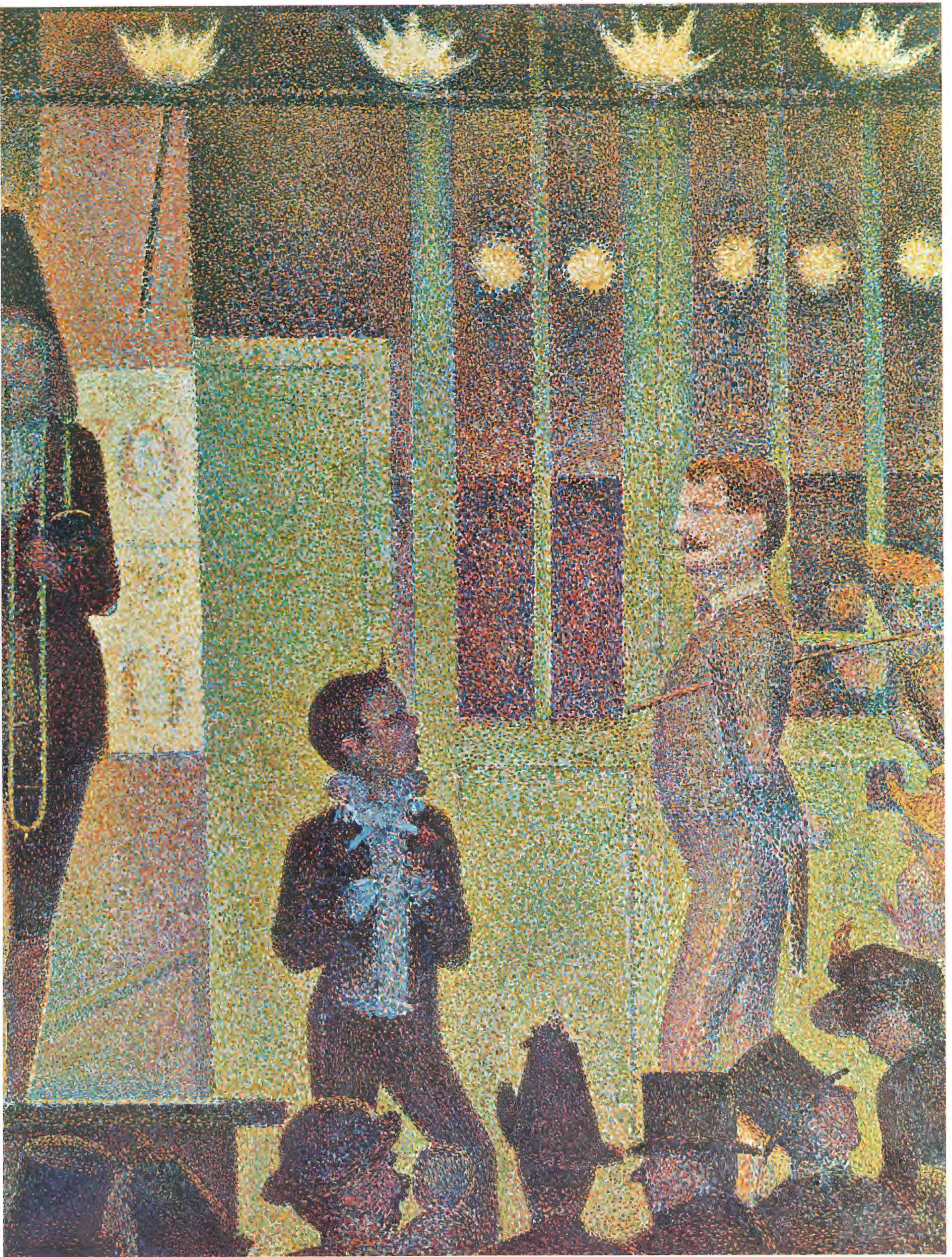






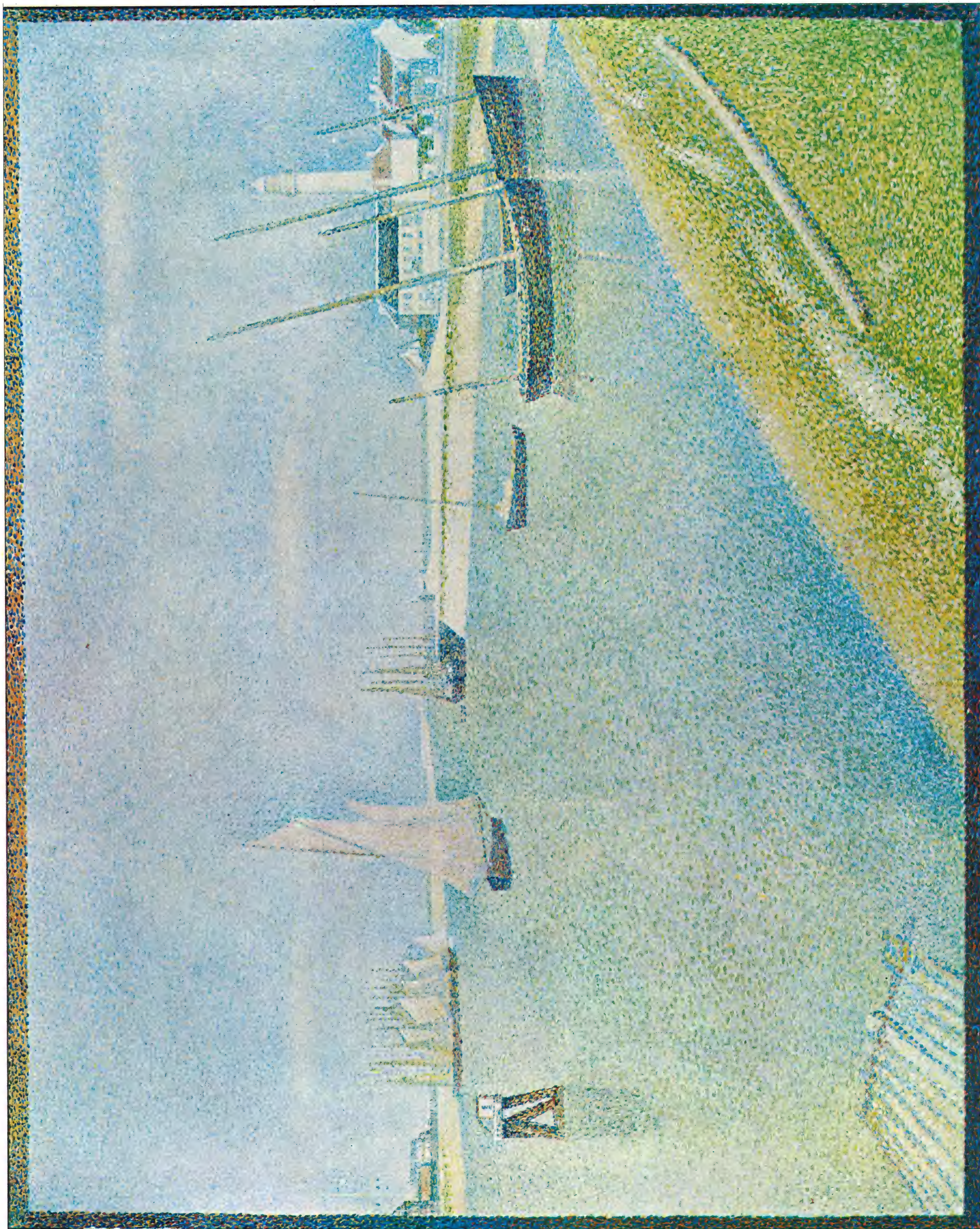


















Για πρώτη φορά στην Ελλάδα παρόμοιο έργο έσημείωσε τέτοια καταπληκτική επιτυχία όπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Έγιναν κυριολεκτικά ανάρπαστα τα πρώτα τεύχη. Για όσους δεν επρόφθασαν να τα αποκτήσουν, τους γνωρίζομεν ότι τα τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ-Λωτρέκ, Βάν Γκόγκ, Ντελακρουά και Γκωγκέν θα ξανατυπωθούν πολύ σύντομα και θα κυκλοφορήσουν στις 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Το επόμενο τεύχος μας:



Ήδη εκκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βάν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ένγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ

Οι εικόνες των εξωφύλλων των τευχών, ξανατυπώθηκαν και συμπεριελήφθηκαν στο βιβλιοδετημένο τόμο.

Η αρίθμηση των σελίδων του τεύχους έγινε με βάση τη σειρά που ακολουθήσαμε στη βιβλιοδεσία του τόμου.

Μερικοί από τους

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	Ρέμπραντ
Μαντένια	Γκόγια
Μποτιτσέλλι	Νταβίντ
Ίερώνυμος Μπός	Ντελακρουά
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Ντωμιέ
Ντύρερ	Βάν Γκόγκ
Μιχαήλ Άγγελος	Ματίς
Ραφαήλ	Πικάσσο
Τισιανός	Μοντιλιάνι
Χόλμπαϊν	Ντέ Κίρικο
Μπρέγκελ	Γύζης
Έλ Γκρέκο	Λύτρας
Ροδμπενς	Βολανάκης
Βελάσκειθ	Παρθένης κ.ά.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Από τον Τζιόττο στην Αναγέννηση
2. Αναγέννηση
3. Από τον 17ο Αιώνα στον 19ο
4. Από τον 19ο Αιώνα στον 20ο
5. Εικοστός Αιώνας
6. Έλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRİ - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οι Έκδοτικοί Οίκοι «FABBRİ» και «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στην Ελλάδα τη μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο, την έκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Το έργο αυτό έχει κυκλοφορήσει και κυκλοφορεί σε εκατομμύρια αντίτυπα στην Ιταλία, στη Γαλλία, στην Αγγλία, στη Γερμανία, στη Βραζιλία, στο Ισραήλ, στην Ιαπωνία και σε πολλές άλλες χώρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θα ολοκληρωθούν σε ενάμιση χρόνο, σε έξι πολυτελέστατους τόμους με πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θα έχουν συνολικά πάνω από 800 σελίδες κειμένου και 1.600 έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τόμος θα περιλαμβάνει 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ο τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ είναι μια εργασία πρωτότυπη και μοναδική στη χώρα μας.

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ του έργου είναι ήδη έτοιμος, βιβλιοδετημένος, και μπορείτε να τον βρήτε στα βιβλιοπωλεία και στα κατά τόπους πρακτορεία εφημερίδων.

Η επεξεργασία έγινε με ηλεκτρονικά μηχανήματα, που έφερε ειδικά για το σκοπό αυτό ή ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα έργο που φέρνει, με την επαναστατικά χαμηλή τιμή του και την εξαιρετική του ποιότητα, τη μαγεία της ζωγραφικής στους πολλούς! Σε όλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ένα ξεχωριστό πολυτελές τεύχος-βιβλίο, κι ένας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ένα βιβλίο που θα περιέχει τη βιογραφία του, υπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια και κριτικές πληροφορίες για το έργο του και την εποχή του και, το κυριότερο, πλούσια ανθολόγηση του έργου του σε υπέροχες έγχρωμες ολόσέλιδες εικόνες.

Κάθε τεύχος-βιβλίο θα είναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 εκ.) σε χαρτί illustration 180 γρ. και θα κυκλοφορή τώρα στην επαναστατικά χαμηλή των 30 δρχ. την εβδομάδα. Μετά τη βιβλιοδεσία του κάθε τόμου, τα τεύχη των ξένων ζωγράφων θα πωλούνται 60 δρχ., ενώ των Ελλήνων 90 δρχ. το καθένα.

Έτσι, με ελάχιστα χρήματα, μπορεί κανείς να αποκτήσει την πιο μεγάλη σειρά βιβλίων τέχνης στον κόσμο.

Φτιάξτε και σεις την προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε αντίτυπο είναι και ένα πρωτότυπο!

Η έκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» είναι ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Κάτι έντελως ιδιαίτερο στην πνευματική ζωή της χώρας μας. Και κάτι έντελως ιδιαίτερο στη δική σας ζωή. Ένα πραγματικό απόκτημα, ένα έφοδιο, για σας, για όλη την οικογένεια, και, αύριο, για τα παιδιά σας. Γιατί είναι ένα έργο που δεν «παλιώνει». Σαν γνήσιο έργο τέχνης.